

**«MELIOR AURO». ACTAS DEL IX CONGRESO  
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES  
SIGLO DE ORO (JISO 2019)**

**Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)**





LOS CUADROS DE BATALLAS DEL SALÓN DE REINOS:  
EL ARTE COMO REFLEJO DE INNOVACIONES  
TÉCNICAS, POLÍTICAS Y SOCIALES EN EL EJÉRCITO  
DEL SIGLO XVII

*Irene Madroñal López*  
*Universidad CEU San Pablo*

1. INTRODUCCIÓN

En 1629 el conde duque de Olivares, valido del rey Felipe IV, ordenó comenzar las obras del Palacio del Buen Retiro cuya sala de mayor importancia, el Salón de Reinos, se decoraría, entre otras pinturas, con una serie de cuadros de batallas realizados entre 1633 y 1635 por los más famosos pintores españoles de la época, entre ellos Velázquez y Zurbarán. Las pinturas muestran victorias militares de la Monarquía Hispánica entre 1622 y 1633, época importante en el ámbito bélico ya que se desarrollan y ponen en práctica tanto novedades estratégicas como armamentísticas propias de la Edad Moderna o lo que algunos investigadores habían identificado como la Revolución Militar. Las teorías que tratan dicha revolución focalizan sobre todo la Guerra de los Treinta Años así como los conflictos europeos que tuvieron lugar en relación con ella o coetáneamente, y en la mayoría de ellos la Monarquía Hispánica tuvo un papel protagonista<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Parker, 2002, pp. 30-52.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), «*Melior auro*». *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 191-202. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 59 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-685-4.

El programa decorativo del Salón de Reinos en su conjunto tenía como objetivo exaltar la monarquía y la casa de Austria tanto desde el punto de vista dinástico como militar, manteniendo como punto de referencia la figura de Felipe IV. De esta forma, en los cuadros de batallas se percibe cierto interés en enfatizar el papel de las tropas españolas sobre el resto de nacionalidades que componían los ejércitos a las órdenes del rey, haciendo referencia a la Unión de Armas del conde duque. Además, los soldados encarnan valores propiamente caballerescos y tradicionales, más propios de ideales medievales, como la religiosidad, la magnanimidad y la victoria, lo cual se distanciaba bastante de las condiciones reales en las que malvivían los soldados. De esta forma, se buscaba la identificación de Felipe IV con los valores que demostraba su ejército, así como con los generales que protagonizan los cuadros mediante miradas, gestos o incluso vestimentas<sup>2</sup>. Por ejemplo, en el cuadro de Pereda y Salgado, *Socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*, el general viste la armadura de 1551 llamada «de la labor de aspas» con la que se había retratado Felipe II y en la actualidad custodiada en la Real Armería<sup>3</sup>.

## 2. LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE TEMAS BÉLICOS

Los cuadros de batallas en su conjunto se caracterizan por su enorme detallismo, en particular los realizados por Vicente Carducho y Jusepe Leonardo. En los primeros planos se facilita el estudio del vestuario, las armas y las actitudes de los soldados, no obstante, en los planos más alejados es difícil distinguir los detalles, dado el pequeño tamaño de las figuras. Por ejemplo, en pinturas como *La Victoria de Fleurus* o *Socorro de Constanza*, ambas de Vicente Carducho, se puede apreciar claramente el esquema táctico correspondiente con la disposición habitual de la infantería española, compuesta de picas y armas de fuego. El desarrollo de estas últimas, y de la artillería de campaña, hace que el prestigio de la caballería a comienzos del siglo XVII caiga a favor de la infantería, que asume el mayor peso estratégico en el campo de batalla. La unidad táctica se denominaba escuadrón, aunque en el ejército español recibía el nombre de tercio. Los tercios solían consistir en formaciones cuadradas de coseletes o picas secas, en cuyo centro los alféreces portaban las banderas de la compañía, que

<sup>2</sup> Hajna, 2009, p. 167; Museo de la Santa Cruz, 2015, pp. 124-129.

<sup>3</sup> Portús, 2010, p. 232.

en el caso español siempre contaban con la cruz de san Andrés. Alrededor se colocaba la guarnición de mosqueteros y arcabuceros repartidos en “mangas” reforzando las cuatro esquinas del escuadrón. Las mangas eran flexibles, por lo que podían tanto separarse y servir de apoyo a otras unidades, como refugiarse detrás de las picas para disparar<sup>4</sup>. Igualmente, en el cuadro de Fleurus se identifican con claridad las diferentes posiciones y usos de las picas. Estas se colocaban en horizontal para hacer frente a una carga de infantería o inclinadas y clavadas en el suelo para enfrentarse a la caballería. Para representar adecuadamente estas posiciones los pintores solían utilizar como referentes libros de instrucciones para el manejo de las armas que contaban con grabados como los de Jacques de Gheyn II (de los que podemos encontrar algún ejemplar en la Biblioteca Nacional de España) o Girard Thibault.

Estos grabados también eran utilizados por los artistas para consultar la utilización de las armas de fuego ya que arcabuceros y mosqueteros están presentes en la totalidad de los cuadros de batallas. El arcabuz era el arma más popular entre los españoles. Tenía un cañón de aproximadamente cuatro palmos y el disparo era efectivo teóricamente hasta los 50 metros. En las pinturas los soldados suelen aparecer cargándolo al hombro, como muestran los grabados. También siguiendo los modelos de los grabados, los mosqueteros se representan apoyando sus armas sobre muros, parapetos u horquillas, también llamadas forcas. El mosquete es la versión posterior y de mayor tamaño y alcance, 6 palmos y 70 metros de alcance teórico, su elevado peso (5 kilos) y gran retroceso, obligaba a los soldados a apoyarlo para disparar<sup>5</sup>. Este arma se puede identificar claramente por la forma en la que se utiliza en el cuadro de Fleurus o en *Rendición de Juliers*, de Jusepe Leonardo.

Como se ve en el primer plano de Fleurus, los mosqueteros de la segunda línea se apoyan para disparar en el hombro del mosquetero de la primera, que dispara sobre la horquilla. Tanto arcabuces como mosquetes en esta época contaban con llaves de mecha. Esta, previamente tratada con salitre para que se mantuviera encendida el tiempo suficiente, se colocaba en el serpentín y al apretar el gatillo se accionaba el mecanismo de una especie de palanca que lo bajaba hasta

<sup>4</sup> Martín Gómez, 2009, pp. 53, 95-96 y 228.

<sup>5</sup> Martín Gómez, 2009, pp. 230-231.

tocar la cazoleta, donde se inflamaba la pólvora de la carga. Para disparar se sujetaban la horquilla y la mecha con la mano izquierda y con la derecha se cogía la culata y se apretaba el gatillo, como también se ve en el cuadro<sup>6</sup>. El resto de soldados hacen fila detrás para ir disparando, manteniendo así un fuego continuo contra el enemigo. La recarga, que era un proceso muy lento, la hacían protegidos tras las picas. Se metía la pólvora, la bala y el taco por la boca del cañón y se apretaba con una baqueta, como se puede observar que hacen varios soldados en el cuadro. También era necesario introducir pólvora más fina en la cazoleta, como también se ve en otros detalles de la pintura<sup>7</sup>.

No obstante, no se puede afirmar rotundamente que los cuadros de batallas del Salón de Reinos muestren de forma veraz las innovaciones establecidas durante la época de la Revolución Militar. Uno de los motivos a tener en cuenta es el papel que jugaban los pintores en la realización de la obra. A partir del siglo XVII la figura del artista comienza a ser reconocida pero los autores debían adecuarse a las indicaciones dadas por los comitentes de las obras. Además, a diferencia de otros artistas de la época como los literatos, los pintores no tenían mucho contacto con soldados ya que muy pocos realizaban el servicio militar y los combates tenían lugar habitualmente lejos de las fronteras. Por otro lado, en muchas ocasiones los pintores no se atuvieron a la realidad o a lo descrito por las fuentes que narraban las batallas. De este modo, no se prestaba atención a detalles como las cantidades numéricas de soldados o armas. Así, por ejemplo, en algunos casos proliferan las compañías de caballería, o solo aparecen representados un par de cañones, cantidades inverosímiles para los conflictos de la época. En otros casos, la topografía o la forma de las murallas de las ciudades y sus alrededores han sido alteradas en las pinturas. En muchas ocasiones, esto se debe al desconocimiento de los pintores de muchos detalles ya que no fueron testigos de los hechos ni conocían los lugares donde se localizaron los conflictos. No obstante, numerosos de estos “errores” o incoherencias también tuvieron lugar porque los autores tomaron como referencia importantes grabados artísticos u obras literarias, citándolos como referencias de cultura y conocimiento, lo que además acentuaba su reputación co-

<sup>6</sup> Esteban Ribas, 2013, p. 23.

<sup>7</sup> Parrot, 1985, p. 11.

mo personas cultas e intelectuales. Es interesante ver que para los artistas era una mayor referencia de calidad o erudición reflejar material artístico o extranjero, mitológico o bíblico, antes que la realidad misma, la moda e innovaciones técnicas militares o los tratados y crónicas de las campañas.

### 3. FUENTES Y REFERENCIAS

Las grandes victorias del ejército español elegidas para la decoración del Salón de Reinos fueron utilizadas como instrumento de propaganda política, por lo que no es de extrañar que la mayoría protagonizase obras literarias, en su mayoría de teatro, patrocinadas por el conde duque y representadas en la corte. Por ejemplo, la obra teatral de Lope de Vega titulada *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, que narra la victoria de Fleurus o *El sitio de Breda* de Calderón de la Barca, cuya escena final de la entrega de llaves de la ciudad inspiró la pintura *Las lanzas* de Velázquez, era una práctica simbólica que ya no se realizaba y por lo tanto no está recogida en las crónicas del suceso<sup>8</sup>.

Otra referencia gráfica fundamental que se utilizó fueron los grabados del italiano Antonio Tempesta para la composición de numerosas escenas, por ejemplo la forma de los castillos asaltados en la lejanía vistos desde una elevación, como ocurre en el *Socorro de Brisach* de Jusepe Leonardo, dado que en las cercanías de la ciudad no existía ninguna elevación o colina. No se utilizaron solamente grabados que representasen batallas sino también otros mitológicos o históricos, como en el que aparece representado Julio César, que también sirvió de inspiración para la postura de corbeta del caballo del duque en el mismo cuadro<sup>9</sup>. De esta forma, muchos detalles no coinciden con la realidad o parecen arcaicos.

Siguiendo esta característica del anacronismo merece la pena resaltar la representación de los cuerpos de caballería. Como se ve en Fleurus, la mayoría de estas unidades en la Guerra de los Treinta Años se armaban con espada y pistola. No obstante, en cuadros como los de Constanza o *Expugnación de Rheinfelden* aparece un número elevado de jinetes armados con lanzas, aunque ya en esta época formarían únicamente unidades de apoyo pues no tendrían ninguna

<sup>8</sup> Casa, 2005, p. 300.

<sup>9</sup> Navarrete Prieto, 2006, p. 354.

posibilidad en un enfrentamiento directo contra los cuadros de infantería o las armas de fuego. Por ello, fundamentalmente perseguirían al enemigo una vez que sus formaciones se hubieran roto. De hecho, en el cuadro de Constanza se pueden ver a caballeros persiguiendo infantes enemigos cerca del puente. Podemos encontrar referencias de estos cuerpos de caballería ligera en documentos como el tratado de *Teórica y práctica de guerra*, escrito por el oficial de caballería Bernardino de Mendoza en 1596, así como en grabados de Gheyn de 1599, o en otras representaciones de conflictos europeos, como son los cuadros de Peter Snayers, por ejemplo *Batalla de la Montaña Blanca de 1620* o *Batalla de Kirchholm*, sucedida en 1605 durante la Guerra del Norte.

No han quedado registrados con exactitud en los documentos de la época el número de jinetes participantes en las batallas ni cómo irían armados. Mientras que las fuentes demuestran la existencia de caballería ligera armada con lanza en el ejército español, los ejemplos gráficos disponibles están relacionados con tropas o tienen orígenes centroeuropeos (suecos, alemanes, holandeses, etc.). Además, en el cuadro de Fleurus, centrado en el ejército católico, solo hay representadas dos unidades de caballería con lanzas, y ambas están cabalgando en dirección a la ciudad desde las filas protestantes. Estos datos podrían indicar que en la primera mitad del siglo XVII habría una presencia mayor de este tipo de tropas en ejércitos del norte de Europa que en el ejército español, o que, desde la perspectiva de un pintor español, la caballería con lanzas se asociaría a tropas europeas. No obstante, no se podrían sacar conclusiones precisas al respecto, dado que, para las figuras de los jinetes con armaduras, lanzas y penachos en los cascos, Carducho se habría inspirado en los grabados de Tempesta. En cambio, en el cuadro de Brisach, esta figura aparece claramente como forma de asociación de los ideales caballerescos medievales al ejército español, siguiendo la dialéctica propia del Salón de Reinos, valores probablemente presentes también en los cuadros de Carducho.

#### 4. SISTEMAS DEFENSIVOS

Otros detalles que se deben tener en cuenta se refieren a las representaciones de las murallas. La poliorcética, el arte de atacar y defender las plazas fuertes, había evolucionado gradualmente desde el siglo



XV, ya que el desarrollo de la artillería volvía inservibles las murallas rectas, típicamente medievales, y la mejora de las fortificaciones impulsó a su vez el avance de las armas de fuego y la guerra de sitio sobre las batallas campales. Para hacer frente a los bombardeos, las murallas modernas eran más bajas y resistentes y estaban ligeramente inclinadas. Además, contaban con baluartes. El primer sistema desarrollado fue el conocido como *tracce italiene* en las ciudades italianas, pero posteriormente las ciudades de los Países Bajos imitaron y mejoraron dicho sistema, estandarizando la planta pentagonal y añadiendo secciones como hornabeques y fosos. De esta manera, la ciudad de Breda se consideraba la fortaleza modelo de los Países Bajos y la estrategia que siguió Spínola durante el largo sitio de las tropas del ejército de Flandes, desde agosto de 1624 a junio de 1625, se convirtió en referencia histórica y militar immortalizada en la pintura de Velázquez<sup>10</sup>.

Entre los cuadros de batallas encontramos ejemplos de representaciones acordes a los nuevos sistemas de defensa y otros que muestran lo contrario. Por ejemplo, en la representación del fondo del cuadro de *Las lanzas* de Velázquez, se percibe el ambiente de guerra y destrucción provocado por la violencia y la muerte, pero no se subraya la realidad bélica, posiblemente porque Velázquez utilizó como fuente principal para la construcción de la escena la obra de Calderón de la Barca, como se ha señalado<sup>11</sup>. No obstante, el escenario intenta ser fiel a la realidad ofreciendo una descripción más o menos acertada del sitio, aunque por el humo y la indefinición de las pinceladas apenas pueden distinguirse los detalles<sup>12</sup>. Por ejemplo, se aprecian las trincheras, el Dique Negro, parte de las murallas de Breda, de las que se aprecian los enormes hornabeques<sup>13</sup>.

En el caso de la villa de Brisach del cuadro de Leonardo, se puede decir que muestra una de las murallas más realistas. El sistema abaluartado —representado tanto en la fortaleza de mayor tamaño como en las menores— no solo coincide con el tipo de construcciones de la época, sino que el entorno pantanoso y los bastiones situados en las diferentes orillas están estrechamente relacionados con la descripción

<sup>10</sup> Marten, 2009, p. 150.

<sup>11</sup> Álvarez Lopera, 2005, p. 132.

<sup>12</sup> Castrillo Mazeres, 1990, pp. 43-56.

<sup>13</sup> Priego Fernández del Campo, 2002, p. 518.

de la ciudad que hacen los grabados del siglo XVII, donde aparecen también unas segundas murallas separadas de las principales. Se aprecia que el realismo de la pintura es conceptual, ya que es evidente que el pintor desconocía el entorno real o la existencia y disposición exacta de las defensas, pues no aparecen las segundas murallas. Igualmente, en el caso de la pintura de Juliers, Jusepe no representa de forma veraz el asedio o la ciudad, pero sí refleja construcciones que se asemejan a los esquemas modernos de los sistemas de defensa, aunque faltan detalles o elementos importantes de los mismos.

El cuadro de Eugenio Cajés, *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*, hace referencia al asalto al castillo de san Felipe del Morro por parte de soldados holandeses, fortaleza española del XVI situada en la costa. Tiene varios baluartes, un foso hacia el lado interior de la isla y la falsabraga hacia el exterior. En la pintura se presenta como un bastión más o menos geométrico, sin falsabraga y sin foso, pero con grandes baluartes y artillería de defensa disparando hacia las naves holandesas. En esta obra la representación de la fortificación no es muy realista, ya que el pintor no conocía Puerto Rico, pero Cajés adaptó la imagen a la tendencia militar de la época. Por otro lado, es interesante ver que este tipo de defensas no se implantaron solo en Europa, sino que se expandieron por los continentes y no fueron tampoco exclusivas de grandes ciudades o fortalezas, sino que se adaptaron a los diferentes terrenos, formas y tamaños de las fortificaciones levantadas a partir del XVI.

En cambio, las representaciones que hizo Carducho no eran aproximadas ni realistas. En el caso de Constanza, como se ve en los grabados del siglo XVII, gran parte de la muralla abaluartada estaría sobre el río y contaría con al menos un gran hornabeque, además de una doble muralla habitual en las ciudades neerlandesas. En cambio, en el cuadro no hay rastro alguno de hornabeques ni de la segunda muralla; se ven las murallas con baluartes que cuentan con algunas piezas de artillería. Por otro lado, las baterías enemigas habían destrozado una torre e incluso podrían haber abierto alguna brecha en las murallas, pero las representadas en el cuadro aparecen intactas.

En el cuadro de la Rheinfelden, pintado también por Carducho, se puede apreciar con gran detalle el asalto a la ciudad por parte de los soldados católicos y la brecha de la muralla, siguiendo las noticias documentadas sobre el asedio. No obstante, la forma con la que Carducho representó las murallas de la ciudad no se adecuaba a la forma

real de las mismas, sino que escogió representarlas con una forma que tendía más hacia los precedentes medievales que hacia las innovaciones de su tiempo. Según un grabado de 1648, las murallas principales de Rheinfelden tendrían los muros rectos con torreones cuadrados, un esquema quizá desusado ya en la época, pero la falsabraga sigue el esquema moderno de baluartes y hornabeques, además de contar con un foso. Estos elementos no aparecen en el cuadro de Carducho, que presentó unas cortinas altas y rectas con torreones circulares, propios de la Edad Media. Asimismo, la representación que hace se parece mucho a la realizada en otro cuadro, *La toma de Antequera*, que muestra unas murallas de la España del siglo XV (verticales, altas y con torres poligonales)<sup>14</sup>. Para realizar ambas podría haberse inspirado en grabados de otros artistas, como había hecho para otras figuras, siguiendo por ejemplo a Tempesta.

De forma similar, el cuadro de *El socorro de Génova* muestra una vista impropia de la ciudad italiana. Las murallas vuelven a presentar lienzos altos y rectos y torreones altos y circulares, sin bastiones y propiamente medievales. Como se puede apreciar en los grabados de la ciudad de Génova, las murallas contaban con baluartes geométricos en todo su perímetro y con hornabeques en el lado que daba a tierra firme. Se trataban en total de 7 millas construidas, por lo que para su defensa era necesario un ejército<sup>15</sup>. Otro detalle inapropiado es la falta de baterías de defensa en la parte superior de las murallas, donde se representa una multitud ya que el conflicto ha llegado a su fin, pero los cañones deberían seguir estando allí.

Mientras que en algunos cuadros se puede observar un mayor realismo o al menos coherencia conceptual en relación con la construcción militar del momento, ya que no parece haber mucho interés en realizar representaciones fidedignas de los asedios y las ciudades, en otros, se utilizan modelos arcaicos o grabados de eruditos y grandes artistas sin que parezca pesar el hecho que se tratan de representaciones anteriores al siglo XVII.

## 5. CONCLUSIÓN

Se podría argumentar que en otras obras contemporáneas que representan los mismos conflictos que los escenificados en los cuadros

<sup>14</sup> Priego Fernández del Campo, 2002, p. 623.

<sup>15</sup> Priego Fernández del Campo, 2002, p. 468.

de batallas resulta más evidente el estudio de elementos militares, como los cuadros de Peter Snayers o los grabados de Jacques Callot. En ellos la claridad topográfica es mayor, al igual que la representación de la disposición de las tropas, ya que las obras tratan de reproducir los acontecimientos tal como fueron. Además, la nueva perspectiva de vista de pájaro que utilizan los artistas facilita la comprensión de las batallas, así como las características de las fortificaciones, por lo que se pueden reconocer mejor las innovaciones introducidas por la Revolución Militar. No obstante, a pesar del predominio del simbolismo dinástico y la teatralidad pictórica, el valor de los cuadros de batallas del Salón de Reinos como objeto de un estudio histórico militar reside en las evidencias que aportan sobre el cambio general de la visión del ejército por el que pasaron tanto la sociedad como la esfera política.

Tras la Revolución Militar y los cambios estratégicos puestos en práctica por generales como Spínola o Nassau, el concepto individual y personal de la guerra había cambiado, de tal modo que el ejército empieza a ser visto de forma masiva. Entre los soldados generalmente no hay héroes individuales, sino que en los cuadros quedan representados desde una perspectiva anónima, en bloque. De esta forma se ve cómo el ejército se empieza a nacionalizar, y se va creando una idea estable de conjunto como germen de los ejércitos permanentes. Además, por ejemplo en el caso de *La rendición de Breda*, se muestra la desolación y el frío tras la guerra y en la mayoría de cuadros aparecen cadáveres y soldados heridos. De esta forma, las obras del Salón de Reinos dan pie a que se empiece a introducir la representación artística del cambio social al que lleva la nueva concepción del ejército. Ya se había visto antes, como en los grabados de Callot, pero se empieza a evidenciar todavía más la destrucción y a reconocer la penuria y la muerte de los vencidos. Además, detalles como la representación de la vestimenta de los soldados o el uso de las armas es más que verídica y la proliferación de las representaciones de algunos tipos de soldados, como mosqueteros y arcabuceros, refleja la nueva moda y criterios para valorar los diferentes cuerpos del ejército. Estos cambios están vinculados a la Revolución Militar, que no varía solo la forma de hacer la guerra, sino también la forma de concebirla, quedando ambas dimensiones reflejadas en el arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005.
- CASA, Frank, «Velázquez, Calderón y el Sitio de Breda», en Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (coords.), *Estudios de Teatro Español y Novohispano. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas), 2005, pp. 293-301.
- CASTRILLO MAZERES, Francisco, «El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austrias», *Militaria. Revista de Cultura Militar*, 2, 1990, pp. 43-66.
- ESTEBAN RIBAS, Alberto Raúl, *La Batalla de Fleurus 1622. Guerra de los Treinta Años y del Palatinado*, Madrid, Almena, 2013.
- GHEYN, Jaques de II, *Maniement d'armes, d'arquebuses, mousquetz et piques*, Ámsterdam, chez Robert de Baudous, 1608.
- HAJNA, Milena, «La guerra y su influencia en la forma de vestir en la Edad Moderna», en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wilferdo Rincón García (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 163-170.
- MARTEN, Bettina, «La arquitectura de guerra en el cuadro. Consideraciones sobre el desarrollo de la representación gráfica renacentista», en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wilferdo Rincón García (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 141-150.
- MARTÍN GÓMEZ, Pablo, *El ejército español en la Guerra de los 30 Años*, Madrid, Almena, 2009.
- MUSEO DE SANTA CRUZ, *La moda española en el Siglo de Oro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2015.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, «Fuentes iconográficas para el Salón de Reinos», en ed. José Manuel, Pita Andrade (ed.), *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Arte y Coleccionismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española / Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», 2006, pp. 353-371.
- PARKER, Geoffrey, *La revolución militar: innovación militar y apogeo de Occidente, 1500-1800*, Madrid, Alianza, 2002.
- PARROT, David A, «Strategy and Tactics in the Thirty Years' War: The "Military Revolution"», *Militaergeschichtliche Zeitschrift*, 38.2, 1985, pp. 7-25.
- PORTÚS, Javier, *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.

PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, José, *La pintura de tema bélico del siglo XVII en España*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.